# **DANÇA E INTERVENÇÃO URBANA:** A CONTRIBUIÇÃO DO REGIME DOS EDITAIS PARA A ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE E DA CIDADE CONTEMPORÂNEA[1]

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

*Mestre PPG Dança/UFBA e membro do Laboratório Coadaptativo LabZat*



O despontamento das Intervenções Urbanas (IUs) em um âmbito artístico, assim como o aparecimento de qualquer coisa nova, decorreu de fatores históricos que provocaram alguns desvios de pensamentos então vigentes a respeito da arte e da cidade. Esta prática não surgiria do nada, não está suspensa no tempo e, em determinado contexto – de uma nova institucionalização/mercantilização da arte e intensa espetacularização e privatização das cidades –, os artistas visuais investiram nesta forma específica de expressão que acontece no limbo da arte com a não-arte, aproximando-se e até confundindo-se com a vida, cujo lugar de realização é o espaço público.

*Uma experiência interior, por mais "subjetiva", por mais "obscura" que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.* (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.135)

O que se tem contato de algo estético é a configuração com que se apresenta, como uma espécie de síntese/seleção de todo o processo de construção até o momento e na duração do compartilhamento público. Por sua vez, a configuração, que pode ser a resultante entre os modos de organização e de emissão, indica do que se trata, comunica. É pela configuração que é possível identificar determinados padrões compositivos e técnicas de dança, diferenciar cinema de vídeo, perceber o estilo de um poeta, diferenciar arte urbana, arte pública e intervenção urbana. Configuração é o modo de expressão. Quanto mais "justa" for a configuração, maior será sua potência de expressão, expansão e ressonância, ainda que em forma de um pequeno "lampejo".

É bastante comum, na atualidade, a existência de uma confusão entre IU, arte urbana e arte pública. Tanto a arte urbana como a arte pública têm a cidade como "ponto precursor", como linha de tangência de suas realizações, embora não necessariamente embutida em sua poética; o que, por sua vez, é pressuposto básico das IUs, aqui compreendidas em seu sentido etimológico: quando se intervém, pretende-se modificar ou perturbar algo que, neste caso, são os espaços urbanos e o conjunto de medidas técnicas, sociais, políticas, culturais, econômicas, entre outros, utilizados para o desenvolvimento das cidades.



O encontro entre dança e IU decorre de um processo histórico de modificações ocorridas nos modos de composição artística da dança, seus modos de produção e inserção no mercado. As vias de experimentações abertas pelo movimento nova-iorquino *Judson Church*, durante a década de sessenta, levaram a mudanças radicais das noções de corpo, de coreografia, de espetáculo, de espectador, de ambiente. Não por acaso, isso ocorreu ao mesmo tempo em que a dança foi reconhecida como modo de produção de conhecimento, inserindo-se no meio acadêmico e expandindo-se no mercado cultural como mercadoria de crescente valor simbólico e material.

A partir de então, alguns artistas da dança começaram a pensar sobre o ato de dançar como forma de intervir no espaço urbano, diferente de apresentar-se no espaço público, o que exige novas formas de olhar para a relação entre corpo e espaço. Com isso, ocorre um deslocamento muito radical para a dança: o corpo no espaço urbano desprovido das garantias de uma técnica, de uma sala de ensaio e de um teatro. Isto implica, necessariamente, em a dança abrir-se a outros tipos de percepções e experimentações.

Os assuntos das cidades estão nos bueiros, nas rachaduras dos prédios, nos buracos do asfalto, nas plantas que crescem nas construções barrocas, nas narrativas das travestis, naquele senhor que todas as manhãs perambula pelo mesmo

centro, na lata de refrigerante amassada que denuncia os restos de uso de *crack*, na forma como a polícia trata os civis e na maneira como, supostamente, ela nos traz segurança; na largura ou na (in)existência das calçadas, nas roupas que secam nos chafarizes ou nas grades que hoje cercam as praças públicas.

Uma IU emite sua mensagem como tal se, e somente se, ela for elaborada de acordo com os assuntos que se pretende intervir, sejam quais forem os fins. Uma IU é elaborada para ser compartilhada, e este compartilhamento, em forma de enunciado, é, aqui, apresentado como "performativo". A performatividade é algo que se diz ao mesmo tempo em que se faz.

> *A performatividade então, não opera em contextos prontos a priori. Ela os apronta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito que sua ação pode ser pensada como sendo política.* (SETENTA, 2008, p. 30)

O interesse da dança pelos espaços públicos da vida mundana não necessariamente significa estar coimplicado com a des-institucionalização, des-mercadorização ou des-espetacularização das artes. No sistema produtivo atual da dança estão em maior evidência aqueles artistas que fazem parte de alguma grande companhia, o que equivale a ter um "bom patrocínio" ou ser contratado pelo Estado (como é o caso dos membros dos balés municipais, cuja lógica de sustentação é praticamente a mesma desde o governo de Getúlio Vargas); e aqueles que produzem dentro do sistema de editais. Estes últimos correspondem à quase totalidade dos profissionais da dança contemporânea no Brasil, salvo raras exceções.



As noções de "corpo que dança" sofreram experimentações fundamentais para as configurações que podemos acompanhar atualmente na cena da dança contemporânea. No entanto, há um traço de dependência da dança com o poder vigente difícil de ser rompido e que afeta a experiência da criação. Ao longo da história, desde que a dança se institucionalizou e determinou uma área que se desenvolvesse sob a perspectiva da profissão – o que teve início com o balé clássico –, a herança de representação do poder político pela dança apenas atualiza-se na forma de novas configurações. Dentre as categorias de dança beneficiadas pelo regime dos editais, a dança contemporânea é a que usufrui das principais regalias na ocupação de espaços de apresentação e de acesso à produção do pensamento contemporâneo sobre dança.

É como se o profissional de dança contemporânea fizesse parte de uma elite da dança, tendo uma participação efetiva no sistema de produção do pensamento institucionalizado. É também este tipo de profissional que tem presença incisiva na produção de intervenções urbanas na esfera da dança, tendendo a utilizar uma

produção de saber e exercer um poder de ocupação privilegiada na distribuição da arte na cidade: locais de exposição partilhada que engloba as imediações dos aparelhos culturais do Estado, espaços públicos alvos dos processos de "revitalização" e zonas de investimento turístico internacional.

*Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura e da arte é destinado somente a uma elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apoia o sistema de dominação.* (LE PARC, 2006, p. 200)

A mais séria implicação disto é o comprometimento da capacidade criativa e da potência crítica, provocado pelo regime dos editais, e a colaboração para a espetacularização das cidades e da arte, o que ocorre sob a perspectiva da competitividade, da exclusão e da segregação. Viver junto é um pré-requisito para qualquer tipo de criação implicada politicamente, que se intitule de intervenção urbana. Porém, é exatamente a potência que existe em viver junto que é abalada quando o criador depende do Estado **como condição para criar**.

Consideremos, então, que a institucionalização da produção sensível e criativa dos artistas da dança com interesse em intervir no espaço urbano causa tanto o anestesiamento da experiência criativa da relação do corpo com a cidade quanto colabora com o atual sistema de espetacularização da cidade. A situação atual do controle da produção criativa por meio das demandas dos editais para dança é algo que atravessa a história da dança e se faz permanente sob diferentes modos de relação da dança com o poder vigente. Percebemos a lógica dos editais como uma atualização de controle da arte cujo interesse não é o de proporcionar uma emancipação criativa, mas controlar a criação.



Curiosa e assustadoramente, a dominação do Estado por meio dos editais parece não sofrer resistência alguma, e, sim, uma aderência quase total. É como se vivêssemos no sistema da arte contemporânea uma situação sem controle e sem controlados, o que é um enorme equívoco, expresso em forma de pacificação alienada e desapossada de qualquer reflexão crítica. Um sintoma disto é a disposição desenfreada para se encarar o sistema dos editais, ainda que os criticando, mas com o discurso de utilizá-los da melhor forma possível, sem nenhum tipo de distanciamento.

Esse distanciamento é exatamente o que faz com que haja a possibilidade de "desofuscar" a percepção com relação ao espetáculo produtivo e competitivo que se está imerso no contexto dos editais que, por sua vez, modulam as criações daqueles que a eles se submetem; funcionando mais como um cabresto institucional do que como uma mediação criativa. Deve-se duvidar de que o atual meio

hegemônico e espetacular dos editais seja a única maneira de dar visibilidade às obras, de realizá-las. O modelo de editais é, hoje, no Brasil, a forma hegemônica de produção da arte, de maneira tal que se transformou em um axioma – o que Marilena Chauí (2011) chama de "discurso competente" –, embora suas falhas e artimanhas estejam cada vez mais evidentes diante dos recorrentes descuidos com os artistas.

A questão da espetacularização das cidades é um assunto imprescindível para a formulação de um pensamento crítico tanto sobre o urbanismo quanto sobre a arte, especialmente quando esta se destina diretamente ao assunto "cidade", como é o caso das IUs. Este tipo de pensamento problematiza a prática urbana e artística dominante, que buscam sua própria eficiência como promotora de consensos em torno do *status quo*, a partir de práticas desagregadoras, com o intuito de aumentar a eficácia do uso do poder hegemônico para controlar e distribuir a complexidade da cidade e da arte. Entre as consequências que este tipo de poder hegemônico produz, destacamos a quase impossibilidade de experienciar a cidade como campo de relacionamento coadaptativo com a alteridade, pois os espaços públicos estão cada vez mais segregados, homogeneizados, rendidos ao processo de privatização pelos interesses do capital e construídos para serem consumidos e contemplados, ao invés de serem experienciados e praticados. Uma espécie de estratégia de diferenciação pelas aparências ou condições socioeconômicas que favorecem a estigmatização e consequente segregação espacial-cultural nas cidades.



O anestesiamento da potência crítica das IUs por meio da lógica dos editais é, talvez, o efeito mais grave sobre a IU, que corre o risco de ver suprimido exatamente o que de mais caro está embutido nela: as relações de alteridade na cidade, haja vista que a espetacularização das cidades e da arte ocorrem sob a perspectiva da competitividade, da exclusão (ou da inclusão pela exclusão) e da segregação ou gentrificação. No atual contexto de espetacularização das cidades e da especulação artística por meio de editais, a aliança entre arte, cidade e Estado **como condição para criar** compromete o "viver junto", pressuposto básico para qualquer tipo de criação ou pensamento crítico a respeito da prática da intervenção urbana.

Nesse sentido, novos agenciamentos devem ser produzidos, novas frentes de aderência e, ao mesmo tempo, de resistência devem ser projetadas e materializadas a partir das relações micropolíticas emergentes em cada contexto ou situação. O ato de criação não surge no seio das

instituições, ele é anterior e independente delas. Já a existência dos editais não ultrapassa sequer a metade de um século. Para a invenção de novos percursos de realização artística, é necessária uma atitude de radicalização no sistema da arte, abrir mão de certas regalias para que seja possível o usufruto de possibilidades que enalteçam a potência crítica, sensível e política na relação da arte com a cidade.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Dissertação defendida junto ao PPGAU-UFBA, em 17/janeiro/2014. Banca: Fabiana Dultra Britto (orientadora) (PPGDANÇA/UFBA), Jussara Sobreira Setenta (PPGDANÇA/UFBA), Paola Berenstein Jacques (PPGAU/UFBA)

/

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia:* o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

LE PARC, Júlio. Guerrilha Cultural? In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo:* dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.